DER



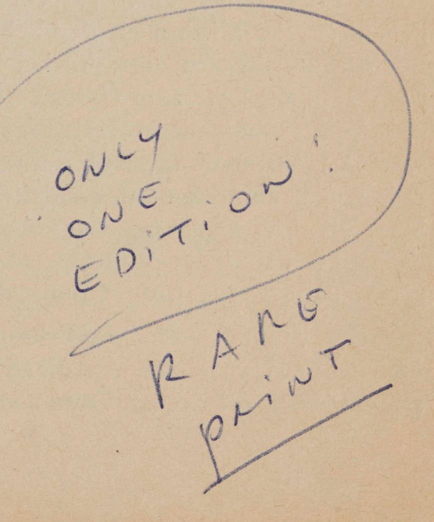
DEZEMBER 1941

DER KREIS

MONATSSCHRIFT FUER KUNST

I N H A L T :

JAHRGANG 1 NUMMER 1
[S. M. C. REG. NO. F 161]
PREIS DIESES HEFTES SH. $ 3.—
EIGENTUEMER UND VERLEGER :
LION PUBLISHING COMPANY
BRUNO LOEWENBERG
FUER DEN INHALT VERANTWORTLICH :
WOLFGANG FRAENKEL
FRIEDRICH KARP
SHANGHAI, 328 MOULMEIN ROAD
DRUCK : THE NEW STAR COMPANY
685-10 EAST SEWARD ROAD TEL. 52170



FRIEDRICH KARP

BEKENNTNIS ZUR SPRACHE

Im Wort geschieht das Wunder der Schöpfung. In die wirre Stummheit der unlebendigen Welt bringt es uns Kunde und die Welt erwacht, wir erwachen. Aus dem Strom vielfältiger Begebenheiten löst sich das einfältige Ereignis, Leben wird Erlebnis, Chaos verdichtet sich zur Gestalt: das Wort verzaubert, die Welt zur Sprache bringend, den Schein der Wirklichkeiten in die Wahrheit der Unwirklichkeit. Es ist überflüssig wie die Sehnsucht, die ihm vorantönt, wie die Stille, die ihm nachklingt, und es ist überfliessend wie die Kraft, die formend ihm entströmt.

Die Sprache, fernab gewachsen von Raum und Zeit, Weg von der Quelle zur Mündung, vom Schweigen, das vor dem Anfang war, ins Schweigen, das nach dem Ende sein wird, sie ist die Sprache des Dichters, des Menschen, die einzige Sprache. Sie bewahrt das Wesen durch das Scheinbare hindurch, und, es bewahrend, schafft sie es uns, dichtet sie es. Unwandelbar, unwiederbringlich und einmalig spricht sie in uns.

Nicht zwischen uns. Was von einem zum andern sprachgebräuchlich fliesst, ist Missbrauch der Schöpfung zur Notdurft. Aber diesem Zugriff entzieht sich die Sprache: Zeugnis legend für ihre höhere Welt ist sie untauglich zum Mittel. Sie begreift nicht und kann nicht begriffen werden, denn ihre Wahrheit ist nicht die Wirklichkeit, und wer das Wunder ihrer Gestalt zum Zeichen seiner Fürwahrnehmung machen will, dem wandelt sich der Traum zum Trug. Was die Welt uns ist, ist das Echo unserer Sprache. Wohllaut und Missgetön, die er hört, sind der Widerhall des Rufers, der Gott und dessen Werk im Wort empfangen oder preisgeben kann.

Der Empfangende ist Dichter: seine Sehnsucht lässt ihn durch die Nebel des Unzulänglichen die Klarheit des Zulänglichen ahnen, unter seinem Atem verwandelt Fremdes sich in ihm Entwachsenes, gewinnt das

Element Freude und die Lust Entrücktheit, Schweres wird schwerlos und was ringsum vielfach sich bewegt wird in einfaches Sein gehoben. Der Preisgebende, er gibt sich selbst preis und sucht vergebens dem Unwissbaren zu entrinnen und seine Sehnsucht im Bedürfnis zu erstikken, ist Agierender seiner Unerfülltheit, von Zweck zu Zweck Gehetzter, dem das Einfache in Vielfaches zerfällt, der, nicht leben und nicht sterben könnend, die Gebundenheit von Raum und Zeit gigantisch und ausweglos ins Unendliche und Ewige dehnt.

Wir bekennen die Sprache oder wir verkennen uns selbst. Sie macht uns zu Schöpfern ihrer Gestalt oder zu Geschöpfen ihrer Stummheit. Wir bringen das Tun zum Wort oder wir verlieren dieses an jenes. Das Wort Gewordene schweigt am Ende, das stumm Gebliebene lärmt endlos. Der Verdichtung im Erlebnis setzt sich die Lockerung im Gebrauch entgegen; in seinem Vacuum kommen die Lebensmittel der Begriffe mit dem Lebenszweck der Aktionen nieder. Der Anlass wird Grund, das Instrument verstellt den Urheber. Kein Fortschritt täuscht über den Stillstand, kein Toben der Technik übertönt die sprachlose Stummheit, aller Reichtum der Produktion hilft nicht über die Armut an Schöpfung hinweg und die Gigantik der grössten Konstruktionen ersetzt nicht die fehlende Gestalt. Tausendfaches Wissen wird erfunden und das einfache Ahnen bleibt verloren, so vieles wird getan und nichts geschieht, Aneinanderreihung von Aktionen wird sichtbar, aber keine Geschichte wächst. Bewegung rundum, die nicht zum Wort erlöst ist.

Nur in der Dichtung legt der Mensch Zeugnis von sich selbst. Denn es kündet die Gestalt der Sprache die Geschichte einer Vollendung, oder es agiert die Gewalt der Sache die Historie eines Leerlaufes.

Das hier Gesprochene versucht, das Werk des Menschen als Werk der Sprache, als Werk in der Sprache zu fühlen. Es versucht Werden, Erleben und Sterben des Menschen als sprachgestaltet, und noch die scheinverlorenste Aktion in ihrer tatbesessenen Wortverlassenheit als sprachbedingt zu deuten. Und der Umstand, dass alles Geschehen um uns herum seine Bedeutung aus der Deutung gewinnt,

in die wir es heben, wird uns zum Zeugnis für die Urheberschaft der Sprache.

In dreifacher Gestalt begegnet uns das Erlebnis der Sprache. Dreifach ist die Wandlung, die wir erfahren. Nichts Tatsächliches im Sinne unseres Wissens ist die Gestalt der Sprache, doch eben ihre unwirkliche Wesenheit ist es, die alles Gegebene uns ändert, und in dreierlei Form empfangen wir, leben wir, vollenden wir unser Sein: sagend, spielend, dichtend.

Wenn aus unserer Sehnsucht befreiend das Wort dringt und die Welt ihr Auge aufschlägt, fühlen wir, dass Gott in diesem Augenblick uns anschaut. Bild und Musik führen uns den Weg, aber erst das Wort öffnet die Welt. Raum und Zeit und Tod kommen zu uns in der Sage, zu der das Singen uns wurde: die Welt wird unser. Schöpfer das Ich, indem es sich eine Geschichte erzählt, eine Geschichte als Aneignung des Umstehenden, als Lebensgebung des Leblosen, als In-das-Ich-Führung des Du. Alle Epik ist Geschichte, ist Sage, und die Lüge des "Es war einmal......" klärt uns, jenseits von empirischer Historie, und wahrer als diese, alle Wirrnis.

Die Welt wird uns leicht und wir steigen zur zweiten Stufe, zur Stufe der dem Wort sich fügenden Bewegung, des freien Spiels im Schwerlosen, des Theaters. Der Zauber dieses Spiels ist die grössere Wahrheit vor der Realität, in der wir nur scheinen was wir sind, während wir im Theater sind was wir scheinen. Wir spielen Heiterkeit und werden frei. Das ganze Leben, naturhaften Wachstums, der Gestaltung widerstrebend, nach ihr schreiend, wird zur Sprache gebracht, und da es ausgelöscht ist um Wort zu sein, sind wir auf der dritten Stufe, auf der Alles restlos aufgehoben ist, verdichtet zum Gedicht, in dessen Rhythmus die letzte und wahrste Spur der Welt lebendig wird, in dessen Gestalt die reinste Form des Lebens spricht. So schliesst sich der Kreis, der Rest ist Schweigen.

Leben, wie alles Menschliche zur Sprache drängend, als deren Anlass und Widerschein in Einem sich bietend, mitgerissen über

jene drei Stufen:

ist nicht die Besitzergreifung des Geschlechts eine Aneignung des Umstehenden, Sage,

ist nicht das Spiel der Erotik Zauber des Theaters,
und ist nicht Liebe ein Gedicht?

Die epische, die dramatische, die lyrische Form. Sie sind gleichermassen die Manifestierungen der Dichtung wie des Lebens.

Weil aber beide aus derselben Quelle kommen, aus der uns innewohnenden schöpferischen Kraft, werden sie von denselben Gesetzen bestimmt.

Der früheste Ausdruck ist episch. In ihm sind die vordichterischen Kunstformen deutlich erkennbar. Wenngleich die Wege des Bildes und der Musik Gestaltung finden, die Möglichkeit jener gelösten Klarheit, wie die Sprache sie birgt, ist nicht in ihnen. Die frühesten Worte sind bild—und tonnah, bezeichnend und lautimitierend, noch im Wirrsal der Dinge befangen, sie schicken sich an, das von jenen Künsten Ungestaltete aus dem tiefen Brunnen des Geheimnisvollen zu heben. Indem sie es anrufen, es beleben, magisch sich aneignen, erzählen, sie es uns: die frühesten Worte sind episch. Und weil dem sich öffnenden Auge so unermesslich Vielfältiges sich darbietet, wird die epische breit und naturähnlich, rauschend fliesst und rollt der Strom der Sage. Darum auch: von allen Formen sprachlichen Ausdrucks ist sie es, die gegenständlich scheinen kann, und in diesem Sinn, ist sie die am weitesten ausgreifende Form: ordnende Kraft und Geschichte vom Ablauf der Zeit sich lösend, dem Wissen, abstrakter These sich nähernd. Der frühen Sprache gleich ist auch das frühe Leben episch. Und die Form in der uns jene frühe Epoche des Naturkampfs und der menschlichen Auflehnung sich bietet, ist das Epos.

Es ist nämlich, wie in allem Lebendigen, kein totes System in diesen Formen, es kann ein Theaterspiel und es kann ein Gedicht episch sein. Denn die innere Gestalt trägt das Gesetz und nicht die äussere Erscheinung. Und darum kann schliesslich auch epische

Sprache lyrisch sein. Wenn die erzählende Form an einer Stelle vom Bericht sich löst und vom Gegenstand, wenn sie "mit einem Satz" in die Gestalt springt, die uns die Wahrheit des Unwirklichen verkörpert, wenn sie sich so verdichtet, dass sie in der restlosen Aufhebung des Lebens es uns wiedergibt, neu gibt, schlackenlos schenkt—dann wird jene Stelle innerhalb einer Erzählung lyrische Kraft haben. Damit ist auch gesagt, dass die Lyrik von den drei Formen der sprachlichen Gestaltung die vollkommenste ist. Episch, dramatisch, lyrisch.

Die epische Form ist die tragische Form—der Versuch, der Natur mit ihren eigenen Mitteln zu begegnen, ist Tragik. In jedem epischen Werk von Bedeutung spüren wir diesen schicksalhaften Ernst. Je mehr dieser Ernst sich löst, destomehr büsst die Epik von ihrer ursprünglichen Form ein. Es darf in diesem Zusammenhang nicht von "dramatischen" oder "lyrischen" Inseln im epischen Strom gesprochen werden, es gilt vielmehr, die rein epischen Möglichkeiten abzuwägen. Es folgt auf das Epos eine spielähnliche Art: der Roman, die Novelle, die Erzählung (Märchen und Fabel sind ihrem Wesen bereits der Lyrik verwandt). Erst war der Gegenstand, dann die Erfindung. Jetzt wehrt sich die Sprache gegen den Gegenstand, der ihr entgegensteht, sie wird, immer auf das epische Mittel bezogen, antithetisch, satirisch. Die Satire springt mit einem Witz das Epische an und bleibt zuinnerst ohne Lächeln.

Andere, höhere Möglichkeiten erschliesst die Wandlung der epischen zur dramatischen Form. Vom Objekt zum Subjekt wandert die Betonung. Von der Realität zur Einbildung, zur Vorstellung.

Das Drama, zwischen Epik und Lyrik sich erhebend, beide verbindend, wie die Sprache schlechthin von der Welt zum Wort die Brücke schlägt, das Drama ist zwiespältig: es ist auf dem Weg zur reinen Sprache der Lyrik und agiert noch im Weltlichen, wenn auch das Weltliche in den Schein gelöst ist. Dieser Zwiespalt ergibt, dass keine Vorführung auf dem Theater der Vorstellung in der Phantasie auch nur annähernd gewachsen sein kann. Dieser Zwie-

spalt ergibt auch die merkwürdige Wirkung des Theaters: es ist wie der Widerschein der Erotik, der vom Licht der Liebe -- Lyrik — ausstrahlt.

Es gibt, den Erscheinungen der Epik analog, gewissermassen ein episches, ein dramatisches und ein lyrisches Theater. Seine Formen sind nicht mehr so zahlreich wie die der Epik. Je höher wir steigen, desto strenger werden die Gesetze, desto schärfer die Grenzen.

Das epische Theater: Wir sind unentrinnbar eingeordnet in den Ablauf der Ereignisse, wir bannen das Drohende im Symbol, indem wir uns über die Wirklichkeit erheben, aus dem Mythos formt sich das Ritual, aus Tanz und Lied das gläubige Spiel.

Theater des Spiels; seine naivste Form ist das Zaubermärchen: wir entrinnen der Schuld, indem wir uns die Götter gnädig machen. Und wenn wir alle uns feindlichen Mächte verzaubern, dann wird das Theater lyrisch. Ein "Lebt wohl" krönt Iphigenie auf Tauris.

Und wir sind in der lyrischen Form: sind zu Ende im Gedicht.

Hier ist der Gipfel des sprachlichen Werks, des menschlichen Schaffens erreicht. Alles ist zum Wort gebracht. Das Geschehen der Welt wird rhythmisch, und im Verzicht auf Schein und Spiel werden Kopf und Herz eins, Gefühl und Gedanken werden Gestalt: Gedicht.

Es ist die Liebe und darum die Ahnung des Todes. Es führt ins Schweigen.

Der tragischen Vielfalt des Epos entrang sich die zwiespältige Form des Dramas und diesem das heitere einfältige Gedicht.

Wir sind, von Liebe und Tod beschattet, dem Leben wiedergegeben, vielmehr, das Leben ist uns wiedergegeben, anders als vorher gegliedert, gestaltet, erlöst.

Es bleibt noch zu sagen, dass mithin die Dichtung einem Umweg zum Leben gleicht.

Was ist die Welt? Schein. Erscheinung, durch die hindurch wir wieder zu uns kommen. Wir waren vorher und wir werden nachher sein, mag auch immer am Schein erst ein Sein aufwachen.

Wir leben in dieser Welt, es lebt uns, wie es Allem geschieht, was um uns ist. Aber je vielfältiger wir gelebt werden, desto vielfältiger fühlen wir uns gefangen. Wir sehnen uns nach Einfalt.

Der Weg dahin führt uns fort von der Natur. Wir werden künstlich, werden Künstler. Zuletzt, dem Leben wiedergegeben, Menschen. So erfüllt sich das Schicksal: dem Bedürfnis und dessen Stillung zur Ahnung und deren Erfüllung entwachsend.

Wir machen uns ein Bild von der Wirklichkeit, wir tanzen, wir singen.

Das Bild, das wir anbeten, entzieht uns der Wirklichkeit die uns bedroht, der Tanz, den wir tanzen, erhebt uns die Lust zur Freude, das Lied, das wir singen, löst uns—von der chaotischen Empfindung nach dem gestalteten Gefühl rufend—das Wort auf der Zunge.

Dieses Wort wandelt sich von der Sage, die ein Bild ist, zum Spiel, das ein Tanz ist, zum Gedicht, das die Gestalt ist.

So ist das Wort letzte Frucht unserer Sehnsucht, Lüge über der Wirklichkeit, Erlebnis über dem Leben, ausserhalb des Scheins: Traum. Es ist die Auslöschung der Welt und ist dennoch: Leben!

Vieles wird von denen, die nichts zu sagen haben, über die Sprache geredet. Aber sie begreifen nur das Fassliche, das Greifbare, sie begreifen nur den Sprachgebrauch, der zwischen uns ist.

Denn der Gebrauch, die Anwendung des Lebens als Mittel, hat vergeblich die Sprache getastet. Vor ihr war der Gebrauch animalisch, an ihr wird er wissenschaftlich. Vorher konkret tuend, nunmehr abstrakt agierend.

Vom verratenen Wort verlassen, der Materie preisgegeben, das Bedürfnis für die Sehnsucht nehmend.

Immer allgemeiner, immer gemeiner.

Die Sprache ist monologisch, nicht soziologisch und darum ist der Mensch asozial.

Zwischen Leben und Erlebnis hat sich der Zweck gedrängt, der nur ein Mittel ist, das Mittel das ein Zweck wurde. Das Notwendige ohne das Ueberflüssige. Wird aber das Ueberflüssige dem Notwendigen preisgegeben, das Wort an die Tat verkauft, so gehen Lebensgefühl und Erlebenskraft verloren, der Mensch wird absolut, analytisch, sachlich.

Weil aber auch Wissen Sprache ist, ist es Täuschung. Die Sprache des Dichters ist Traum. Er ist frei, er kommt ins Erlebnis. Der Wisser bleibt unfrei, er kommt nicht zum Leben.

Leben! Dessen Geschöpf das Weib: beständig, vielfältig, zweisam. Erleben: Dessen Schöpfer der Mann: einmalig, einfältig, einsam. Das Weib ist die Welt, will ausgesprochen, will gelebt werden. Der Mann ist Dichter, spricht aus, löscht aus, lebt. Ihr Leben ist tragisch, sein Erlebnis ist heiter. Ihr Schicksal ist was er bestimmt. Ihre Lust ist sein Spiel. Ihr Untergang sein Aufgang. Und Opfer fallen unerhört, damit Unerhörtes geschehe: Schweigen.

Wo anders als am Lebendigsten und am Erlebnishaftesten, am Weib und am Dichter erweisen sich Begriff und Wissen als unzulänglich und armselig. Dem Normalgehirn sind das echte Weib und der echte Dichter krankhafte Abnormitäten. Denn dass Einer im Erlebnis gestaltet, wo die Norm vom Wissen her die Dinge angreift, und dass Eine vom Leben erschüttert ist, wo die Normalgeschöpfe ein unerschütterliches Afterdasein führen, das kann nur eine Verrükkung, das kann nur verrückt sein. Dem Normalgehirn verflacht — dem Verdienste seine Krone — das Wort zur Zeitung. Damit überlässt ihnen die Sprache, was sie im Anfang begriffen haben: das Chaos. Das ist bunt wie ihre Phantasielosigkeit. Was bleibt ihnen noch zu tun übrig als tätig zu sein. Und stumm.

Der Dichter aber, dem die Welt göttlich ist, und der keiner Inhalte bedarf um glauben zu können, dessen Ohr der Sprache geöffnet ist, die, zwecklos und ziellos, keine Leere enthält, in der Lebloses Platz fände, er, der die Gestalt erschafft und damit das Leben bewahrt vor der Vernichtung durch das Chaos, er erlebnisreich und lebensvoll, kommt wahrhaft zu Ende: sein letztes Wort löst den Traum zum Gedicht und das Gedicht löst das Wort zum Schweigen.

Die Kunst darf bei Gefahr des Verfalls nicht die Kanzel fuer irgend einen Lehrsatz sein. Man faelscht immer die Wirklichkeit, wenn man aus ihr Schluesse ziehen will. Die Wut, Schluesse zu ziehen, ist eine der verderblichsten und unfruchtbarsten Narrheiten. Jede Religion und jede Philosophie glaubte Gott zu besitzen und das Rezept des Glueckes zu kennen. Welcher Hochmut und welche Niedrigkeit! Ich sehe hingegen, dass die groessten Geister und die groessten Werke niemals Schluesse gezogen haben. Homer, Shakespeare und Goethe hueteten sich, je anderes zu tun, als darzustellen.

GUSTAVE FLAUBERT

WOLFGANG FRAENKEL

GRUNDPROBLEME DER NEUEN MUSIK

DER NEUE TONSPRACHKREIS UND SEINE BEGRIFFSBESTIMMUNG

Der Zweck künstlerischen Schaffens ist nicht, sich der Allgemeinheit verständlich zu machen, wohl aber ist es Aufgabe der Allgemeinheit, zu versuchen, die Idee eines Kunstwerkes zu verstehen. Das wird verhältnismässig leicht sein, wenn das Kunstwerk die Endsumme einer Evolution darstellt, die ein überragender Künstler zieht, dazu berufen nicht allein durch das ihm persönlich innewohnende Genie, sondern vor allem durch den Entwicklungsablauf des Kunstgeschehens, welches unabhängig von seiner persönlichen Befähigung für eine derartige Erscheinung reif geworden ist.

Im Kunstkreis der abendländischen Musik sind Persönlichkeiten, die solche Summierungserscheinungen darstellen, auf vier Entwicklungsstufen klar erkennbar: Palestrina für die reine Kontrapunktik, Bach für die harmonische Kontrapunktik, Beethoven für die klassische Harmonik und Wagner für die romantische Harmonik. Interessant ist dabei die Feststellung, dass nur Palestrina und Bach reine Exponenten ihrer Zeit, das heisst der in ihr abgeschlossenen Durchbildung darstellen, während Beethoven und Wagner ausser dieser Bedeutung noch eine weitere, andersgeartete haben.*)

Diese besondere Bedeutung ist daraus zu erkennen, dass bei der Gestaltung eines Teiles ihrer Werke Momente hereinspielen, die als neuwertige Komponenten des Musikablaufes auftreten und nicht mehr lediglich Endsumme, Zusammenfassung sind. Das ermöglicht es,

*) Vielleicht waere es daher besser, an ihrer Stelle Erscheinungen wie Mozart fuer die Klassik und Schumann fuer die Romantik anzufuehren. Dass im uebrigen derartige Klassifizierungen nur unter dem Gesichtspunkt einer vereinfachenden Rubrizierung verstanden werden sollen, mag, um Missverstaendnisse auszuschliessen, besonders betont werden.

den Begriff "Neue Musik" zu umgrenzen: für die Zeit ihres Wirkens waren die von Beethoven und Wagner geschaffenen Kunstwerke, soweit sie die Musikentwicklung weitertrieben, neue Musik. Trotzdem verharrt, absolut betrachtet, das heisst vom Standpunkt der heutigen Zeit aus gesehen, ihre Musik innerhalb einer ununterbrochenen Entwicklungsreihe derjenigen Tonsprache, die ich mit dem Sammelnamen "klassische Tonsprache" bezeichnen möchte. Gegensätzlich dazu entstand im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts eine Tonsprache, die völlig aus den altgewohnten Geleisen heraussprang und auf durchaus andersgearteten Prinzipien aufgebaut ist. Dieser Unterschied gibt dem Begriff "Neue Musik" einen andersgearteten Inhalt: Was im Rahmen eines einheitlichen Entwicklungsganges neu genannt werden kann, ist es nur relativ im Sinne eines zeitlichen Geschehens oder infolge des Hinzutretens mehr oder weniger bedeutsamer, bis dahin noch nicht verwandter Faktoren; neue Musik im Sinne dieser Ausführungen bedeutet elementare Umgestaltung derjenigen Prinzipien des Musikgeschehens, die bisher die Basis eines klassisch gestalteten Musikablaufes waren. Dass wir derartige Musik zunächst farblos als "neu" bezeichnen, hat seinen Grund darin, dass die Erkenntnis dieser Musik durch die Vergleichung mit der bekannten Struktur der klassischen Musik wesentlich erleichtert wird, die stets als die zeitlich erste Evolution alle weiteren Gebilde als andersgeartet, neu erscheinen lässt.

Bevor auf die Grundprobleme dieser "anders gearteten" neuen Musik eingegangen wird, sollen einige bedeutsame Punkte hervorgehoben werden, um den Eindruck zu vermeiden, als ob nur Zerstörungswut, Neuerungssucht und Ueberheblichkeit zur "Erfindung" einer Tonsprache geführt haben, die nur mehr entfernt mit einer Musik zu tun hat, die den Musikern der Vergangenheit, Gegenwart und voraussichtlich auch Zukunft genügt, ihre Gedanken und Vorstellungen auszudrücken.

Die Grundlagen dieser neuen Musik, sind heute soweit erkennbar, dass sich ihre theoretische Erfassung ermöglichen lässt. Die Darstellung ihrer Grundprobleme, die hier versucht werden soll, wird zu der

Erkenntnis führen, dass ihre Wurzeln in dem gleichen Boden zu suchen sind, aus dem die Entwicklung der klassischen Tonsprache bis in die neuesten Zeiten hinein vorwärtsgetrieben wurde. Die neue Musik steht also nicht im luftleeren Raum; sie hätte ohne die vorangegangene Entwicklung und ohne die jeder Hochblüte innewohnenden Verfallserscheinungen der klassischen Tonsprache keine Entstehungsmöglichkeit gehabt. Dass die Beziehungen der beiden Sprachgebiete zu einander im wesentlichen negativer Art sind, wird auf der anderen Seite erkennen lassen, dass die neue Musik nicht Weiterbildung der Klassik, sondern ein absolut Neues ist, es bedeutet aber zugleich, dass sie etwas notwendig "Gewordenes" ist, nicht rein theoretische Spekulation blutloser Schreibtischweisheit.

Dass derartige Erkenntnisse heute möglich sind, ist nicht etwa eine besondere Begabung der heutigen Generation, sondern lediglich das Ergebnis des Zeitablaufes, der Vorteil der Distanz—Gewinnung zu den Erscheinungen der Vergangenheit, vermehrt um die Erkenntnis, dass für die Formung musikalischer Gedanken und Vorstellungen, also für das, was wir schlechthin und ungenau mit Musik bezeichnen, auch andere Möglichkeiten gegeben sind, als bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts angenommen wurden. Dabei ist die Frage, weshalb geniale Musiker nicht bereits längst derartige Möglichkeiten erfasst und verwertet haben, falsch und im Hinblick auf das vorliegende Problem uninteressant. Falsch, insofern der immanente Sinn einer derartigen Frage auf ein kritisches Abwägen von Gut und Schlecht des einen oder des anderen Sprachkreises hinausläuft, was niemals Zweck der Erforschung und Abgrenzung klassischer und neuer Musik sein darf; uninteressant deshalb, weil die Gründe, aus denen ein Entwicklungsablauf bei der Auswahl verschiedener Möglichkeiten eine bestimmte Richtung eingeschlagen hat, lediglich psychologisches und historisches Interesse haben.

Wenn bisher von verschiedenen Sprachkreisen die Rede war, so ist damit eines der Grundprobleme der Musik überhaupt berührt. Sprachvorgänge sind seit jeher zur Erörterung musikalischer Pro-

bleme herangezogen worden; das Beispiel der Sprache mag daher auch hier zur Verdeutlichung des Gemeinten, durch Worte nur schwer Wiedergebbaren dienen. Man muss sich aber darüber klar sein, dass es sich lediglich darum handelt, durch beispielhafte Veranschaulichung die Schwierigkeiten bestimmter Vorgänge abzumildern, indem sie durch Bezugnahme auf ähnlich gelagerte Vorgänge eines anderen Gebietes verdeutlicht werden. Absolute Gleichheit kann auf zwei so gesonderten Kunstgebieten, wie es Sprache und Musik sind, nicht verlangt werden.*)

Gemeinsam ist Beiden, dass sie zur Darlegung von Vorstellungen und Gedanken dienen; ihre unmittelbar anschaubare Gestalt ist also sekundärer Art. Mit Hilfe der Sprache wird ein Denkvorgang übermittelt. Sind die Elemente des Uebermittlungsinstrumentes (der Sprache) so geordnet, dass der Empfänger den erhaltenen Spruch verstehen kann, so wird auf seiner Seite der umgekehrte Vorgang möglich, der Gedanke als solcher kann erfasst werden, können andererseits diese Elemente nicht aufgefasst werden, versagt die Sprache ihren Dienst. Wird daher zur Uebermittlung eines Gedankens, zum Beispiel eine Sprache benutzt, die dem Empfänger fremd ist, so kann ihm der Gedanke nicht verständlich gemacht werden. Der Gedanke selbst wird dadurch aber ebenso wenig tangiert, wie seine Uebermittlung: beide bleiben absolut verständlich und können auch tatsächlich von jedem, der die angewandte Sprache beherrscht, verstanden werden; nur relativ — gerade diesem Empfänger gegenüber — ist eine Uebermittlung unter Benutzung gerade dieser Sprache nicht möglich. Dieser auf dem Gebiet der Sprache leicht begreifliche Vorgang stösst in der Musik auf merkwürdig grosse, bisweilen unüberwindliche Schwierigkeiten. Wer die äussere Erscheinungsform eines musikalischen Gesamtgeschehens nicht versteht, verlegt — ohne sich seiner nur subjektiven Unfähigkeit bewusst zu werden — die Unverständ-

---

*) Im Rahmen des hier angezogenen Vergleiches handelt es sich auf Seiten der Sprache im wesentlichen um die Gebrauchs — Sprache, nicht um die Sprache als Kunstmittel.

lichkeit des Vorganges von der äusseren Erscheinungsform weg in den tieferen gedanklichen Vorgang und bezeichnet das Musikgeschehen als solches als unverständlich oder gar als sinnlos.

In diesem Zusammenhange sind verschiedene Momente beachtlich und interessant. Bezeichnend ist es, dass unserer Sprache für derartige Vorgänge auf musikalischem Gebiet ein wirklich unterscheidender Begriff fehlt: Denken und Sprechen umgrenzt für das reine Sprachgebiet die beiden Vorgänge mit ausreichender Klarheit; musikalisch denken und Musik machen (das farblose Allerweltswort: "machen" deckt die Unklarheit der Begriffsbildung zur Genüge auf) sind sprachlich und daher auch begrifflich nicht ausreichend geschiedene Bezeichnungen für zwei unterschiedliche Vorgänge. Bedauerlich ist es, dass zwar auf dem Gebiet der Sprache die Unverständlichkeit als solche erkannt und anerkannt wird. Auf dem Gebiete der Musik wird aber nicht nur die Erscheinungsform mit dem hinter ihr liegenden gedanklichen Geschehen verwechselt, sondern meist zugleich auch eine Urteils - Verschiebung vorgenommen: Die auf subjektivem Gebiet liegende Unverständlichkeit wird zur objektiven Sinnlosigkeit umgefärbt; statt sich zu bemühen, das Kunstwerk zu verstehen, wird verlangt, dass sich das Kunstwerk verständlich mache.

Kompliziert werden die Vorgänge auf dem Gebiet der Musik durch Faktoren, die zugleich den Vergleich mit der Sprache als unzweckmässig erscheinen lassen.*) Das Resultat eines Denkprozesses kann durch die Sprache (mehr oder weniger genau) wiedergegeben werden; der musikalische Gedanke entzieht sich jeder Uebermittlung durch sonst gebräuchliche Verständigungsmittel (Sprache, Gebärden). Es kann nicht genügend betont werden, dass selbst der einfachste musikalische Gedanke ausser mit Tönen auch nicht annähernd übermittelt werden kann. Ist danach infolge der Unmöglichkeit, den Begriff

---

*) Wenn die Sprache zum Kunstmittel wird, werden die Vorgaenge auf ihrem Gebiet den Vorgaengen im Musikgeschehen derart aehnlich, dass der Versuch, durch Vergleichung das Verstaendnis erleichtern zu wollen, hinfaellig werden muss, da Gleiches mit Gleichem nicht erklaert werden kann.

“musikalischer Gedanke” sprachlich zu definieren, eine theoretische Erfassung musikalischen Geschehens von vornherein besonders erschwert, so wirkt sich noch ein weiteres Moment verwirrend aus: Die Tonsprache als die äussere Darstellungsart ist in noch viel höherem Masse mit dem Gedanken, den sie ausdrückt, verknüpft, als die Sprache mit dem ihr zu Grunde liegenden Gedanken. Anders als bei der Sprache, die jeden Gedanken in den verschiedenartigsten Sprachkreisen zum mindesten gleich verständlich wiedergeben kann, sind die beiden Elemente der Musik: Gedanke und Tonsprache miteinander so eng verbunden, dass geradezu von einer gegenseitigen Durchdringung, einem Abfärben des äusseren Geschehens auf das innere gesprochen werden muss.

Hinsichtlich eines wesentlichen Grundproblems der neuen Musik dürfte danach festzustellen sein: Nicht das Gedankengut, nicht die Vorstellungswelt ist für die klassische und die neue Tonsprache das entscheidende Unterscheidungsmerkmal; Unterschiede, die hier vorwalten mögen, mit Worten darlegen zu wollen, ist ein vergebliches Unterfangen. Unterschiedlich ist die sekundäre, äussere Erscheinungsform des Musikgeschehens, die Tonsprache, auf deren Erkenntnis sich demnach die Forschungen konzentrieren müssen.

Dass diese neue Tonsprache verständlich ist, wird die Darlegung ihrer Elemente erkennen lassen. Um dabei ein letztes Mal den Vergleich mit der Sprache heranzuziehen: Die auch auf dem Gebiet der Musik vertretene Erscheinung eines “Dadaismus” stellt ein Sprach—Instrument dar, das nicht geeignet ist, in der Form sprachlicher Aeusserung einen Gedanken so darzustellen, dass er aus der dargestellten Form rekonstruiert werden kann; lediglich Zusammenstellung von Lauten ist als Sprachform nicht verständlich, sondern tatsächlich sinnlos. Es wird Sache weiterer Ausführungen sein, darzulegen, welche Elemente zum Aufbau eines musikalischen Geschehens neuer Musik verwendet werden, und nachzuweisen, dass die Gesamtheit dieser Elemente die äussere Erscheinungsform dieser Musik über ein sinnloses Stammeln hinaus zu einem wohlgeordneten Instrument gestaltet, das als wirkliche, neue Tonsprache musikalische Gedanken darzustellen in der Lage ist.

Leidenschaften koennen Musik machen. Aber nur wortlose Musik. Darum ist die Oper ein Unsinn. Sie setzt die reale Welt voraus und bevoelkert sie mit Menschen, die bei einer Eifersuchtsszene, bei Kopfschmerz, bei einer Kriegserklaerung singen, ja sterbend selbst auf die Koloratur nicht verzichten. Sie fuehrt durch die Inkongruenz eines menschenmoeglichen Ernstes mit der wunderlichen Gewohnheit des Singens sich selbst ad absurdum. In der Operette ist die Absurditaet vorweg gegeben. Der ,,Operettenunsinn'' versteht sich von selbst und fordert nicht die Reaktion der Vernunft heraus. Dass Operettenverschwoerer singen, ist plausibel, aber die Opernverschwoerer meinen es ernst und schaedigen den Ernst ihres Vorhabens durch unmotiviertes Singen.

KARL KRAUS

FRED SCHIFF

GRENZEN DER MALEREI

Die Besonderheit der Technik jeder Kunstgattung bestimmt auch ihren Kreis. Ebenso wie sie Eigenart verleiht, bedingt sie gewisse Einschränkungen und zieht Grenzen. Wo diese überschritten oder missverstanden werden, beginnt die Gefahr der Dekadenz.

Ein Beispiel: der Zeichentrickfilm. Diese Form des Films eröffnet unerhörte Möglichkeiten, weitester Spielraum ist der Phantasie gelassen, eine Reihe neuartiger Einfälle können aus seinem Reichtum geschöpft werden, ohne ihn zu erschöpfen. Und doch hat Walt Disney, der für einen grossen Teil dieser Fülle an Linie und Form und Farbe, an Ernst und Heiterkeit und Märchenzauber verantwortlich zeichnet, im Schneewittchenfilm sich beinahe auf die schiefe Ebene gewagt. Indem er versucht hat, die Bewegungen der menschlichen Hauptfiguren so naturgetreu wie möglich zu gestalten, fast wirken sie wie "echt" und nicht mehr wie gezeichnet, hat er den Zeichenfilm verraten. "Echtheit" vortäuschen ist ganz und gar nicht dem Sinn des Zeichenfilms entsprechend, es würde im Gegenteil bedeuten, die Technik dieser Art in eine vollständig falsche Richtung zu entwickeln. "The reluctant Dragon" hat jedoch bewiesen, dass Disney diese Gefahr noch rechtzeitig erkannt hat und indem er in diesem Werk die dem Zeichenfilm innewohnenden, besonderen Möglichkeiten betont hat, ist es ihm gelungen, ein Meisterwerk zu schaffen.

Die grosse Gefahr einer Ueberentwicklung des Technischen in falscher Richtung, lässt sich besonders am Holzschnitt beobachten. Die Meister dieser Kunst begannen in der Spaetrenaissance die Technik immer mehr und mehr zu verfeinern, bis sie schliesslich ihren Stolz darein setzten, Holzschnitte herzustellen, die kaum mehr von Stahlstichen zu unterscheiden waren. Sie verwendeten all ihr Können auf diese mühselige Arbeit und die Kunst des Holzschnitts degenerierte vollkommen. Erst die modernen Graphiker haben sie zu neuem

Leben erweckt: Munch hat die Gebundenheit und den Reiz der Technik des Holzschnitts in allen seinen Blättern ganz stark hervorgehoben.

Wenn wir uns einem andern modernen Meister der Holzschnittkunst — Masereel — zuwenden, kommen wir damit zu Gesetzen von noch grösserer Wichtigkeit: zur Beachtung der Grenzen, die jeder Kunstform nicht allein durch ihre besondere Technik bestimmt sind, sondern durch die ihr, und nur ihr, innewohnende ureigene und grundlegende Beschaffenheit.

Masereel hat Literatur in Holz geschnitten. Was er — meisterhaft — auf dem Gebiet der Graphik getan hat, haben viele andere in der Malerei versucht. Sie wollten durch Malerei Dinge sagen, die eigentlich durch das Werk der Sprache ausgedrückt werden sollten.

Es ist allerdings sehr schwierig, die Grenze des noch mit Malerei sagbaren festzulegen. Ein englischer Maler, Stanley Casson, hat dieses noch am besten definiert: "Der Maler darf vom Realismus nach freiestem Ermessen abweichen, vorausgesetzt, dass das Kunstwerk, das er schafft, letzten Endes seinen Ursprung in etwas Geschehenem gefunden hat oder in etwas Gedachtem, das auf der Vision von etwas Gesehenem basiert ist.“ Damit wird ausgesprochen, dass auch die abstrakteste Malerei von einer optischen Vision abgeleitet werden muss.

Gewiss gibt es die verschiedensten Arten von Visionen. Aber noch hier existieren Grenzlinien, denn selbst unsere Traeume sind limitiert: unsere Vorstellungskraft ist an uns Bekanntes gebunden. Wir können nicht etwas uns völlig Unbekanntes uns vorstellen. Wenn ein Kind an Gott denkt, so sieht es ihn vielleicht in der Gestalt eines gütigen alten Mannes mit einem langen, weissen Bart. Wenn wir versuchen, in unserer Phantasie Wesen zu schaffen, die so weit wie nur möglich fremd und anders als wir selbst sind, Bewohner fremder Planeten etwa, so werden wir diese Kreaturen mit verschiedenen Nummern von Köpfen, Armen oder Beinen ausstatten, auf verschiedenste Art an ihre Leiber angewachsen, aber

es werden immer noch Köpfe und Arme und Beine sein. Wir können unmöglich eine Wirklichkeit erfinden, die völlig anders ist, völlig unbekannt. Darum können wir auch den grossen Unbekannten, den Tod, uns nicht vorstellen. Wenn der Tod uns schreckt und wenn wir dieses Gefühl der Furcht ausdrücken wollten, so könnten wir auch das wieder nur innerhalb der Grenzen unserer Vorstellungskraft tun.

Wollten wir die Malerei als Form für den Ausdruck dieses Gefühls wählen, so müssten wir diese Angst optisch erlebt ausdrücken. Es gibt aber nun Gefühle, die auf diese Weise nicht ausgedrückt werden können, oder, richtiger gesagt, die besser in anderer Form — Dichtung, Musik — ausgedrückt werden sollen.

Jede Form von Kunst repräsentiert eine Weltanschauung. Die letzte grosse Periode der Malerei war die impressionistische. Die Weltanschauung der Impressionisten war weder abstrakt, noch spekulativ, noch sozial koloriert, sondern sie war absolut in den optischen Sinn übersetzt, aus ihm geboren und völlig absorbiert durch Malerei.

Die Impressionisten liebten ihre Welt leidenschaftlich und heidnisch und das Repräsentieren dieser Liebe für alles Existierende, diese Verherrlichung der Welt der Erscheinungen war ihre Weltanschauung. Mit Van Gogh hat die Malerei aufgehört, rein repräsentative Kunst zu sein und hat begonnen, das Leben der Erscheinungen problematisch zu sehen. Nunmehr haben viele Maler es verabsäumt, mit und in ihrer Zeil wachsen zu wollen und haben begonnen mit ihr und gegen sie zu kämpfen. Wenn darin oft Grösse liegt, so ist es Grösse der Ueberzeugung, nicht der Kunst.

BILDER

Bilder, die man aufhaengt umgekehrt,
mit dem Kopf nach unten, Fuss nach oben,
aendern oft verwunderlich den Wert,
weil ins Reich der Phantasie erhoben.

Palmstroem, dem schon fruehe solches kund,
fuellt entsprechend eines Zimmers Waende
und als Maler grosser Gegenstaende
macht er dort begeistert Fund auf Fund.

CHRISTIAN MORGENSTERN


SCHIFF

DER SPIEGEL

Unsere Zeit ist nicht zu belachen oder zu beweinen, sondern als gestellte Aufgabe zu behandeln. GERHART MUTIUS

Man ist nie so sehr bei sich, als wenn man sich verliert. ROBERT MUSIL

Es geht nicht darum, die Kultur zum Volk herunterzubiegen, sondern das Volk zu ihr emporzuheben. KURT HILLER

Muscheln sind Weichtiere ohne Kopf. KNAUR

Die taeglichen Menschenerlebnisse sind die tiefsten, wenn man sie von der Gewohnheit befreit. ROBERT MUSIL

Wenn ein Buch und ein Kopf zusammenstossen, und es klingt hohl, ist das allemal im Buch? GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG

Zuerst riecht der Hund, denn hebt er selbst das Bein. Gegen diesen Mangel an Originalitaet kann man fueglich nichts einwenden. Aber dass der Literat zuerst liest, ehe er schreibt, ist trostlos. KARL KRAUS

Was auf shakespearisch in der Welt zu tun war, hat Shakespeare groesstenteils getan.
GEORG CHRISTOPH LICHTENBERG

Lessing, Emilia Galotti, 2. Akt, VI. Scene. Claudia sagt zu ihrer Tochter Emilia: ,,Gott! Gott! Wenn dein Vater das wuesste! — Wie wild er schon war, als er nur hoerte, dass der Prinz dich juengst nicht ohne Missfallen gesehen!''
Wie wild waere der Vater geworden, wenn er gehoert haette, ''dass der Prinz Emilia juengst ohne Missfallen gesehen''?

Vor hundertfuenfzig Jahren starb am 5. Dezember Wolfgang Amadeus Mozart und wurde auf dem St. Marxer Armenfriedhof beigesetzt.

Vor fuenfzig Jahren vollendete Gustav Mahler seine erste Symphonie.

Aus dem Inhalt des Januar - Heftes:

Einsendungen sind zu richten an: LION PUBLISHING CO., . 328 Moulmein Road
Manuskripte werden nur zurueckgesandt, wenn Rueckporto beigefuegt ist.